anxaf
87-B
17355

SANTA MARIA DELLA PASSIONE

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/santamariadellap00baro

EDIZIONE DI DUECENTO ESEMPLARI NUMERATI IN MACCHINA

Esemplare N.° 155

1938 - XVI

MILANO - PREPOSITURA DI S. MARIA DELLA PASSIONE (VIA BELLINI, 21)

COSTANTINO BARONI

SANTA MARIA DELLA PASSIONE

NEL VENTICINQUESIMO ANNUALE DI SACERDOZIO DEL MOLTO REVERENDO PROFESSORE DON GIUSEPPE SIRONI, PREPOSTO PARROCO DELLA INSIGNE BASILICA DI SANTA MARIA DELLA PASSIONE, CHE CON INFATICABILE ZELO DI PASTORE CURÒ TRADUSSE IN REALTÀ DURATURA IL RIPRISTINO MONUMENTALE DEL TEMPIO, DI CUI IN QUESTE PAGINE IN QUESTE IMAGINI VOLLE ADDITARE GLI INCONFONDIBILI TESORI D'ARTE A EDIFICAZIONE DI QUANTI VI SI INDUGIANO NEL SOMMESSO RACCOGLIMENTO DELLA PREGHIERA.

Se l'onorar nelle opere insigni la mirabile fertilità del genio dirittamente vuol essere inteso come forma di revirescenza consapevole e volitiva, il senso pratico delle generazioni eroiche temprate dal ritmo teso dell'etica fascista deve ricondurle ad amare, e per questo a conoscere, i monumenti della Patria: tutti i monumenti, e primi quelli a cui più soavemente riconducono il richiamo dei sacri bronzi, l'innocenza degli anni più teneri, le promesse, le tappe della nostra vita di uomini di sposi di padri. Bisogna difenderli, più ancora che contro la speculazione edilizia, contro l'oblío. Non trova eco l'accorato richiamo di questi pochi pastori d'anime strenui apostoli della bellezza eterna che vegliano trepidi alle mura agli archi svuotati del valore politico della pieve antica? I figli di Ambrogio, i costruttori di basiliche millenarie non oltre possono restar immemori di tesori così gravemente insidiati, a cui «lo tempo va d'attorno con le force». Bene si può cogliere la sentenza vinciana che «l'amore è tanto più fervente quanto la cognizione è più certa, la quale certezza nasce dalla cognizione integrale di tutte quelle parti, le quali, essendo insieme unite, compongono il tutto di quelle cose che debbono essere amate». Nella metropoli lombarda, come non fu giusto gridare al miracolo per la normale operazione di ripristino dei chiostri cistercensi di sant'Ambrogio, così sarà additata a colpa dei cittadini l'ignoranza del reale valore di complessi architettonici come i chiostri bramanteschi di san Pietro in Gessate o quelli discreti di sant'Antonio o anche l'abbandono a una rovina sempre più immane della silente zona monumentale di san Simpliciano. Le sporadiche iniziative di restituzione non risuonino alto per il comodo di uffici, di edili, di mecenati; bensì la conoscenza rechi l'attenzione in spazi sempre più ampi, riveli nuovi interessi di reliquie, di documenti, di opre dell'arte. Può avvenire, così, che sosti, stupito di tanta onusta maestà, sotto l'amplissima

cupola della Passione alcuno di quelli che in schiere accorrono al prossimo tempio di Euterpe, ansiosi di abbandoni a gaudi e fremiti in sincronia con la danza sapiente degli archi sul ventre canoro dei liuti.

Concluso in un volger di case e di vie isolate dal premere delle grandi strade urbane, il tempio magnifico a pochi parrocchiani e ad ancor più scarsi cultori dell'arte è soltanto noto. La evidenza turrita della cupola maestosa non più s'impone sulla verzura discreta degli orti irrigati dal fosso extramurano di or è un secolo, ma si difende a pena dall'abbraccio letale degli ambienti utilitari di coabitazione borghese. Per questo, a punto, si è voluto presentare in una sequenza di grandi imagini gli aspetti egregi di un monumento al quale troppo a lungo si è fatto il torto di ignorarne le forme di suggestiva bellezza, le nobili tradizioni di una storia raccomandata al verbo imperituro dell'arte che vibra al soffio della grande Fede. Omaggio proprio doveroso a chi da anni con fermo proposito e con discrezione di opere, costantemente e con amore infinito, ne volle assicurata per i secoli a venire la più dignitosa e sicura resurrezione.

Del tempio di santa Maria della Passione, non fra i più antichi della città, l'onesta complessione muraria rivela bene la sostanza di una creazione, della quale la storia artistica preminente si può dir conclusa nel volgere di cent'anni segnati fra l'estremo favoloso rigoglio della magnifica corte sforzesca ed i bagliori mitici dell'apostolato animoso di Carlo Borromeo. La politica ecclesiastica di Giuseppe II, che decise il distacco dalla mole chiesastica delle fabbriche conventuali lateranensi, ridusse il valore del monumento entro il perimetro delle navi e della nobilissima tribuna absidale, abbandonando allo scempio utilitario della burocrazia scolastica quell'aule quei portici, che agli inizi del Seicento il Pennoto avea visto compirsi d'un chiostro nuovo,

architettato nell'anno 1608. Così, se proprio da sotto a queste volte è ancor dato di veder estollere con gravità anche maggiore che non dalla soggiacente via laterale il dado massiccio della cupola librata sulla eccentrica proiezione di absidi e di esedre, nella vasta sala che fu già il refettorio vana sarebbe la ricerca della egregia pittura retribuita «a 17 marzo 1565 a magistro Joanne Paulo pittore». Tuttavia, costretto così l'interesse dell'arte, di questa il magistero sovrano ne esce anche impreziosito.

Dal sogno e dal proposito di un ecclesiastico di alto lignaggio ben accetto all'ambiente domestico del Moro, di Daniele Birago, con la donazione di un vasto fondo a porta Orientale, dove nei pressi degli edifici di sua abitazione già sorgeva una «ecclesia sive oratorium predicti reverendi domini Danielis, nominata ecclesia gloriosissime Matris Marie de Passione Domini», si concretava fra gli anni 1482 e 1485 la fondazione di un santuario e di un cenobio nuovo aperto ai canonici lateranensi sollecitati dal suburbano recesso di santa Maria di Casoretto. La genialità del munifico patrono, attraverso la statuizione fondamentale che riservavagli l'erezione del nucleo presbiteriale, o «capella magna» del tempio, del quale il diploma di Gian Galeazzo Maria Sforza, del primo aprile 1486, accerta già «iacta esse fundamenta», schiudeva all'afflato dell'arte più prossima alle divinazioni fertilissime della universale speculazione vinciana le possibilità di configurazione architettonica distributiva della nuova casa della Preghiera. «Maestro Giovanni da Lodi», il Giovanni Battagio che più dirittamente ha inteso a tradurre in monumentalità concreta mirabile le moli concentriche stellari che vedea con tanto felice varietà di espressioni imaginate in studi edilizi del grande Sperimentatore, il suscitatore del miracolo geometrico-architettonico di santa Maria della Croce a Crema traccia le linee della planimetria poligonale di una tribuna ottagona quadricora con pro-

nunciate esedre di raccordo all'attacco delle ortogonali masse murarie. Il deciso decorativismo del « formatore » assuefatto ai rendimenti plastici del cotto tende a movimentare le ampie pareti d'una vegetazione animata di fregi, di modanature, di scolture, secondo impegni presi dinanzi al Birago nel 1489, che poi non dovettero esser mantenuti dal litigioso artista, di cui l'attenzione risultava ora distolta dal miraggio di opere nuove. Il delicato e nervoso stile costruttivo del lodigiano, oltre che nella impostazione della muraglia polilobata di recinzione della tribuna, si tradisce, così, solo nella esile complessione delle trifore di base, e particolarmente di quella che sovrasta all'ingresso laterale del tempio, dai richiami evidenti all'Incoronata di Lodi ed ai matronei di san Maurizio. Gli stessi profili delle robuste lesene perimetrali e delle aperture rettangolari segnano anomalie di gusti non bene comprensibili, neppure con il solito ricorso al parallelismo stabilito con il tipo absidale della cattedrale comense, della quale le lesene conseguono logicamente la loro complessione dai preesistenti contrafforti laterali.

All'incontro dei piani coassiali di absidi e di esedre si imposta granitico, quasi schiacciante, il perfetto esagono della cupola scandita in due ordini di architettura animata con senso plastico vigoroso di semicolonne, di nicchie, di aperture sovrastate da timpani pesanti. Il soffio michelangiolesco che determina la compattezza tesa della mole grandiosa e ne suggerisce lineamenti di articolazioni varie, e si completa anche di echi vignoleschi nel singolare raggruppamento di aperture maggiori e minori che illuminano il solenne vano interno, si esprime con un deciso stacco dalla viva proiezione centrifuga della tanto meno polluta massa muraria inferiore. Ancora una volta l'opera d'arte si traduce in sostanza monumentale che sfugge agli indirizzi delle creazioni individualistiche più pure, che sorge a contatto con

gusti formativi in evoluzione e come risultante di interventi personali diversi, pur traducendosi volta a volta come le forme del tempo che la realizza, di quel terzo decennio del Cinquecento, per rimanere nell'ambito del tema prefisso a questi cenni, quando la grande cupola della Passione sarebbe stata voltata. Opera, questa, non già di Cristoforo Solari, secondo il concorde apporto di una tradizione letteraria pseudostorica erroneamente riferita alla trattazione vasariana e in realtà originata da una imprecisione del Lomazzo. Converrà da ora in poi lasciare la risoluta posizione del nome di un artista premorto al concretamento di un'architettura tanto lontana dalla delicata fisionomia di quella corte del palazzo di Gerolamo Rabia, che costituisce l'unico esempio documentato della sua attività edilizia. E la ricerca dell'architetto che, sovrapponendosi alla originaria creazione del Battagio, seppe, pur con squilibri palesi, interpretare gli ammaestramenti dei più felici esponenti del Rinascimento architettonico in una monumentalità così solenne, dovrà con ogni debita cautela essere esperita nell'ambito delle operanti energie dell'edilizia milanese coeva, da cui emergono, per esempio, il Lombardi, o, meglio ancora, l'enigmatico, ma pur sicuramente dotato Cesariano al quale la documentazione permette ora di rivendicare i bellissimi disegni per la fronte di santa Maria presso san Celso conservati nella raccolta Bianconi.

Sotto la tribuna Daniele Birago avea disposto di riposar l'ultimo sonno in un tumulo marmoreo, eminente sopra il suolo per due braccia. Le ragioni dell'ufficiatura e della liturgia restaurata dal Borromeo ridussero nella discreta ombra di una nicchia il mausoleo marmoreo soffocato ora a tutto scapito dell'arte sotto le travature di base di una delle due tribune degli organi onusti dei vividi sportelli dipinti da Daniele Crespi e da Carlo Urbini, forse per un pietoso inganno pensato con l'intento di nascon-

dere il falso stucco dei putti terminali, sostituzione necessaria di originali pur troppo perduti. Della duplice arca approntata per accogliere le salme di Daniele e del fratello Francesco con intenta cura disposero ed assicurarono l'esecuzione i deputati dell'Ospedale Maggiore, erede della pingue sostanza patrimoniale del Birago, a cominciare dal 1496, quando l'artista riscosse un primo acconto. La data del 1495, che accompagna sul dado di base la dichiarazione del nome dello scultore: ANDREAE FUSINE OPUS, sotto un duplice punto di vista è mendace, in quanto fa risalire al tempo del decesso del liberale mecenate la cronologia di un'opera compita del tutto soltanto un lustro più tardi, e sottace dell'aiuto prestato all'esecuzione da Biagio da Vairone, al quale appunto il 30 gennaio 1500 i fabbricieri della Metropolitana concessero di andar a lavorare per un mese con il Fusina « pro sepultura una struenda in dicto hospitale pro reverendo domino prothonotario Birago ».

L'arretrato stadio dei lavori di erezione della tribuna della Passione giustifica la richiesta di un luogo per scolpire il mausoleo entro la stessa cerchia degli edifici ospitalieri, nei pressi immediati del « laghetto » tanto comodo per lo sbarco di marmi condotti da Venezia e impiegati in aggiunta a quelli avuti dalla Fabbrica del Duomo. Tuttavia, si ha da credere che l'intervento del da Vairone fosse determinato in un tempo successivo, e circoscritto ad elementi decorativi, sempre tradotti in comunanza dei due artefici. Le fiacchezze e durezze di esecuzione che affiorano a tratti fra il volgere di fregi impeccabili ed i non fermi attorcimenti di volute piuttosto confuse appartengono d'altra parte alla naturale inesperienza di un maestro che si rivela qui con la prima sua creazione indipendente ed al quale i modelli toscani forniscono una trama disegnativa intessuta con estro felice. I richiami di gusto amadeiano vi son piegati alla ricerca di

una esecuzione molle, ma onesta e non scevra di nobiltà, e una soffusa poesia anima di elegante lievità la tersa mole marmorea ed i particolari a volte mirabili. Così, il monumento che segna l'affermazione di un artista nuovo vale fra i migliori esempi della scoltura lombarda più ancora che il prezioso ma slegato monumento al vescovo Bagaroto, che ne conclude quasi l'opera, e quanto valga risulta in assoluta chiarezza dall'esame di quell'altra arca funeraria che nel 1522 per un altro dei Biraghi, Maffeolo, e per la sua famiglia eresse in san Francesco Agostino Busti.

Del tempio ultimato ormai nella sua struttura architettonica, e nel quale così all'esterno come all'interno accordi cromatici fra le pareti murarie e cornici e paraste erano studiati su vibrazioni di campiture a fresco a mo' di finti marmi, parve ai canonici lateranensi giunto il momento di provvedere al decoro di pie imagini dipinte per le cappelle e per le aule conventuali. La pala per l'altare maggiore fu quindi commessa all'arte, ancor indiritta fra ondeggiamenti formali che traducono l'esperimento di recezioni agnostiche non rette da un gusto affermato, del più lezioso e piacevole dei maestri assorbiti nell'ámbito della corrente lombarda di evoluzione leonardesca: di Bernardino Luini. Nella vasta tavola, che si è convenuto di considerare come una delle prime dell'artista, egli configura la « Deposizione del Cristo » fra il tumulto dei gesti di desolazione di preghiera di figure campite sul complicato paesaggio collinoso, illuminato da riverberi di luce all'orizzonte. La pala è conchiusa da una lunetta con il « Cristo risorto fra due angeli » e da una predella di otto scomparti, dei quali i due estremi laterali trafugati in circostanze non note. La ricchezza dell'opera, mentre rispecchia la volontà dei committenti, dice anche l'impegno posto a cogliere un'affermazione di efficacia sicura. Inteso a plasmarsi uno stile indivi-

duale liberato dall'asservimento a modi ed a forme di scuola, il Luini cerca di fondere in una composizione unitaria spunti e schemi desunti con eclettismo allarmante. Le reminiscenze veneziane che giustamente Mario Salmi ha additato nella delicata finitura anatomica del Cristo morto e degli esili angioli laterali si completano di esperienze del tradizionalismo lombardo che ancora trova accenti fiamminghi nella « Pietà » bergognonesca di Budapest. L'enfasi scomposta delle figure ammassate con malferma distribuzione decorativa anima senza gran convinzione i volti i manti delle pie donne abbozzate su tipi solariani evidenti. La grande pala rivela, così, la faticosa ricerca del dipintore che tenta la sua via. Pure, la vibrazione delle luci sul corpo del Cristo e la fusione di cupi e pieni accordi di colore denso esprimono le indubbie virtù pittoriche d'una scena che la radente illuminazione crepuscolare riporta ad una tragicità di accenti.

Nella affollata « Deposizione » della cappella del Sacramento in san Giorgio al Palazzo, dell'anno 1519, il malioso artista può credere di aver largamente superato questa fase di incertezze: egli ha trovato ormai i modi che gli saranno propri. La tavola di santa Maria della Passione giova a punto a mettere in luce aspetti del travaglio formativo di un esponente fra i più popolari della pittura lombarda.

Quasi contemporaneamente al Luini è all'opera, nella sagrestia del tempio, Ambrogio da Fossano. Nell'aula perfettamente rettangolare con quella sua sicura maestria di affrescatore egli principia a schierare su di una parete, quella a sinistra per chi entra, ove ora son addossati i pesanti armadi secenteschi, figure erette di santi di vescovi che si muovono nella prospettiva di una loggia architravata, stagliandosi sul fondo diafano della piana che all'orizzonte si salda con il cielo purissimo. Sull'alto le lunette accolgono altre imagini a mezza figura di santi e di canonici del-

l'ordine lateranense, tra una fioritura di grottesche sui pennacchi campite di bruno. La tecnica rapida e ferma del grande decoratore si ritrova con assoluta disinvoltura nel tracciare i panneggi pesanti nel delineare le dolci e spirituali fisionomie dei volti pervasi da una melanconia soave, composti in una solennità ieratica.

La schiera si svolge (lo si è potuto accertare quando fu rimosso il pesante altare con l'ancona del Vermiglio) anche lungo la costretta parete di fondo, tra le due finestre; quindi s'interrompe per risolversi in un ordine di nove figurazioni su tavola, quelle medesime che inconsultamente furono tolte di qui e recate nella chiesa per esservi addossate in un falso polittico sui fianchi della cappella che accoglie, oggi, la « Deposizione » luinesca. Ma il mutar della tecnica, determinato dal premere di cause ben ardue da accertare, non rompe l'ordine della studiata distribuzione architettonica delle figure stanti le quali ora dispongono, ai lati del Redentore, i dodici Apostoli. Le lunghe tavole, di cui Luca Beltrami volle disconoscere l'appartenenza alla mistica arte del Bergognone, della contrapposta composizione affrescata ritrovano, nella fattura a tempera, l'intonazione complessiva e le bianche illuminazioni; dinotano nell'artista il proposito di non staccarsi dalle morbide e trasparenti gamme tonali a lui care.

La possibilità di riconnettere in un complesso organico queste tavole con la decorazione a fresco della sagrestia, come aveva provato l'onesto Carlo Elli, e come assicurano le scoperte recenti dovute alla amorosa ricerca di Costantino Anselmi, costituisce una conquista di assoluta rilevanza per la conoscenza dell'opera bergognonesca sgombra ormai di residui nordici e nella ricerca del colore puro librata in un'atmosfera prossima alle conquiste realizzate dall'arte sovrana di Pietro Vannucci e del Vinci. Essa consente di annunciare la prossima restituzione di un complesso

pittorico-decorativo di valore altissimo, non proprio ottenebrato dalla fiacchezza e dall'abuso di formule di facile efficacia che furon rimproverate alla produzione del sentimentale maestro lombardo aperta dalle piccole tavole dell'Incoronata di Lodi e terminata dalla macchinosa pala di Nerviano. Ridona anche al Bergognone, attraverso la ispezione della tecnica pittorica, opere che a lui furono tolte da chi non si rese conto degli effetti disastrosi dell'arbitrario intervento ottocentesco di Giuseppe Knoller, il quale, dopo di aver ridipinto i caratteristici paesaggi miniati del fondo, alterò la generale intonazione con una verniciatura colorata a base di gomma elastica, che, seccando, determinò la caduta di squame di colore. L'opera di ripulitura e di restauro compiuta dall'Anselmi ha permesso precisamente di ritrovare sotto la vernice del Knoller l'opera originale del Bergognone, rivelandone affatto la personalissima tecnica che procede da una imprimitura impermeabile dipinta a tempera, velata con colore stemperato nell'olio e verniciata, e che ottiene effetti di grande rifinitura e delicatezza da una esecuzione condotta su toni grigi illuminati da netti contorni in nero, i quali in tal modo vengono a precisare il disegno di una forma sovente a pena accennata. Nelle luminose tavole di santa Maria della Passione l'affrettata modellazione consentita dalla grande perizia di mestiere è, d'altra parte, salvata dalla decisa caratterizzazione ritrattistica delle teste bellissime e dal vivace tocco impressionistico dei minuti paesaggi, animati da scenette episodiche, come quelle, piene di spirito, di sfondo alla maestosa figura del Redentore benedicente. Dalla sfera formale alla quale appartiene l'opera pittorica di Ambrogio da Fossano (che nell'edificio lateranense ebbe ad intervenire in modo anche più ampio, e in lunette di una scala lasciò altri affreschi con una « Madonna col Bambino » e con un « Cristo coronato di spine ») in qualche modo promana anche la timida

tavola con il « Cristo fra i dottori » accolta ora in una delle cappelle del tempio, una pittura nella quale i malaccorti restauri ottocenteschi e la spessa vernice giallastra impediscono di valutare esattamente somiglianze abbastanza convincenti, sopratutto per il gusto del paesaggio e per la inquadratura architettonica, con la tavola del Louvre con i « Quattro Dottori della Chiesa », a cui nel 1516 appose la propria firma il pavese Pier Francesco Sacchi. Altre opere d'arte venivano ormai di continuo ad arricchire l'aula quadricora della chiesa fondata da Daniele Birago: così, l'anconetta marmorea con la « Madonna con il Bambino », di delicato gusto solariano, il malconcio affresco rivelato nella nicchia dietro l'organo di sinistra, di un fiacco artista prossimo al Lanino, lo scomparto di predella con il « Sacrificio di Isacco » riferito ad Ambrogio Bevilacqua, da tempo sottratto al santuario. Ma imponenza ben maggiore era riservata alla grande pala d'altare che nel 1543 don Aurelio da Milano, priore del convento della Passione, incaricava Gaudenzio Ferrari di dipingere con la forte composizione della « Cena ».

Tracciata a poca distanza di tempo dagli affreschi della cappella di santa Corona alle Grazie e nell'anno successivo a quello cui appartiene l'ispirato e patetico « San Paolo » ora al Louvre, essa rientra nello stesso ciclo pittorico e risuona degli stessi tragici accenti. L'opera, all'esecuzione della quale nel febbraio del 1544 il Ferrari attendeva con l'aiuto di Giambattista della Cerva, segna un ritorno stanco e di maniera alle prime fonti di ispirazione ed agli schemi compositivi iniziali di un artista sopravissuto alla tesa foga creativa troppo a lungo arrischiata su preziosità di cromatismi ricchi di risorse nelle vibrazioni delicate e vaporose. L'incanto soave del tipico sfumato gaudenziano e pure la incisiva sommarietà dell'ampio modellato hanno, così, ceduto ad una notazione calligrafica tutta esteriore in un'opera condotta senza

grandi emozioni, quasi pacata, ma resa con vigoria di forme plastiche animate di vita intensa e con onestà di esecuzione che a volte indugia ad accarezzare le superfici tracciate dal disegno fermissimo.

Del felice interprete del decorativismo tradizionale lombardo formato sulle tracce dell'oscuro Stefano Scotto e del Suardi il cammino fatto per giungere a questa manierata tavola della Passione in una continua aspirazione verso nuove soluzioni estetiche e verso un sempre più solenne respiro è ben possibile di render certo notando il richiamo alla lontana scena del «Cenacolo» affrescata con tanto immediata vigoria essenziale sulla parete divisoria del presbiterio nella chiesa di santa Maria delle Grazie a Varallo, quando Gaudenzio si trovava così preso dalla suggestione profonda dell'opera del Bramantino. La riuscita impostazione prospettica e la sicura abilità compositiva, che, secondo l'ordine delle esperienze più comuni all'artista, nella franca illuminazione dei volti maschi, solidamente costruiti, riesce a trovare giustezza di rapporti attraverso il gioco chiaroscurale delle figure mosse nell'ombra discreta dei piani remoti, salvano la maestosa scena dalla vacuità enfatica che nell'arditezza degli scorci e nella contorsione degli atteggiamenti traduce la intima rilassatezza di un ingegno, del quale il fecondo travaglio spirituale degli anni migliori costituisce ormai soltanto la fonte di ripetizioni svuotate di vitalità interiore. La maestosa pala della «Cena», per la quale la stessa cornice intagliò sui disegni del Ferrari maestro Gian Pietro, e che nell'ámbito degli artisti più immediatamente operanti nella scia del grande maestro dovette riscuoter gran plauso, se Bernardino Lanino si affrettò a renderne una pregevole replica nella «Cena» posta in una cappella di san Nazzaro Maggiore e se, trasferita qualche anno dopo nella chiesa di sant'Ambrogio di Merate, i canonici lateranensi furono sol-

leciti a procurarne la restituzione, avvenuta nel 1551, conclude anche il complesso delle testimonianze d'arte con le quali gli eredi della pia liberalità di Daniele Birago vollero rivestire le pareti girate entro l'ampio perimetro della tribuna.

Questa era ormai incapace ad accogliere più oltre depositi sepolcrali a volte ingombranti, come il pesante e turgido sarcofago marmoreo di Giacomo Pirovano. I problemi di spazio imposti dal susseguirsi dei lasciti testamentari, che disponevano la erezione di nuove cappelle gentilizie, verso l'anno 1570 parvero dover essere risolti ampliando tutta la chiesa con l'aggiunta di un arioso sviluppo di navi frontali saldate alla cupola attraverso la foratura delle pareti delle tre esedre anteriori, presso a poco come si era operato parecchi anni prima nel santuario di Saronno.

Con i piani di Martino Bassi, il quale allora attendeva pure alla chiesa di santa Maria presso san Celso, a partire dal 1573, quando fu stipulato il contratto con gli scalpellini e con i maestri da muro, sorse l'ampio vano della nave mediana affiancata da più anguste navi laterali risolte in due schiere di cappelle a perimetro semicircolare svuotato all'esterno. L'irrimediabile guasto arrecato alla perfetta simmetria della mole turrita fu in qualche modo allora compensato dalla sapienza del ben dotato architetto, e il puro cilindro della lunga volta a botte, illuminata alla base da ricorsi di serliane ed estollentesi da pilastri dai semplici, ma schietti profili si ebbe il sorriso della decorazione affrescata che non senza qualche garbo vi tracciò il pittore Giuseppe Galberio, con campiture di finti marmi che incorniciano cartigli e medaglie a figurazioni monocrome. Anche, nelle nuove cappelle fu dato di trovare degna sistemazione a pregevoli dipinti, di mano dei più tipici esponenti della scuola pittorica lombarda, come il « Cristo in Croce » di Giulio Campi, il « San Francesco » di Camillo Procaccini, e poi altri dovuti ad artisti come Camillo Landriani, il

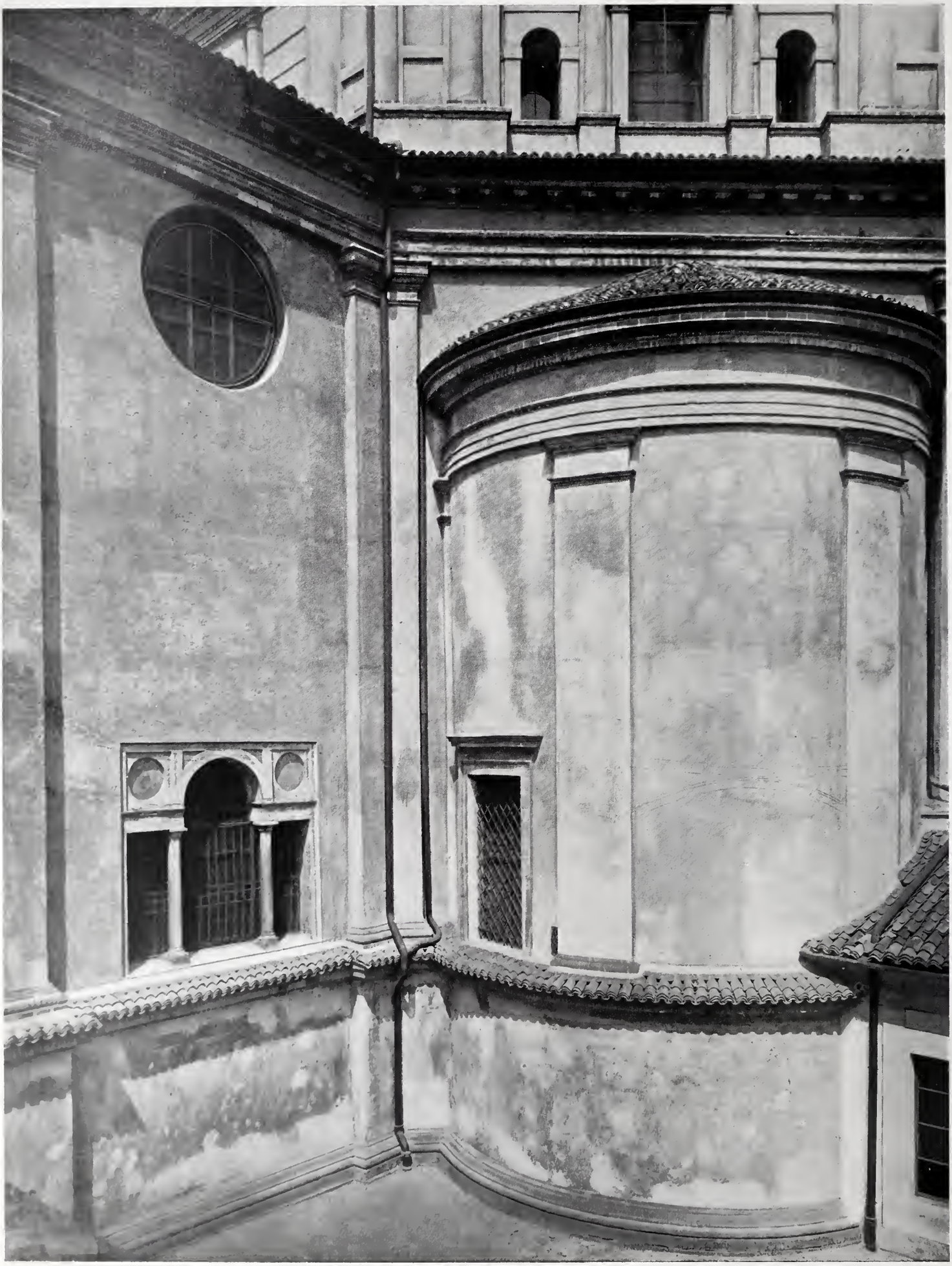
Peterazzano, il Figino, ai quali si aggiunge con la singolare tela del «Calvario» l'enigmatico Pietro Bacchi da Bagnara. Rassegna superba di un'operosità fervente che pervade le volte di cappelle con i limpidi affreschi di Antonio Campi e del Fiammenghino, che si esprime anche attraverso i virtuosismi preziosi delle scene tracciate da Giulio Cesare Procaccini sull'iride lussureggiante delle lastre di onice nelle medaglie del ricchissimo altar maggiore, al quale offrono sfondo gli stalli corali di un garbo contenuto e signorile.

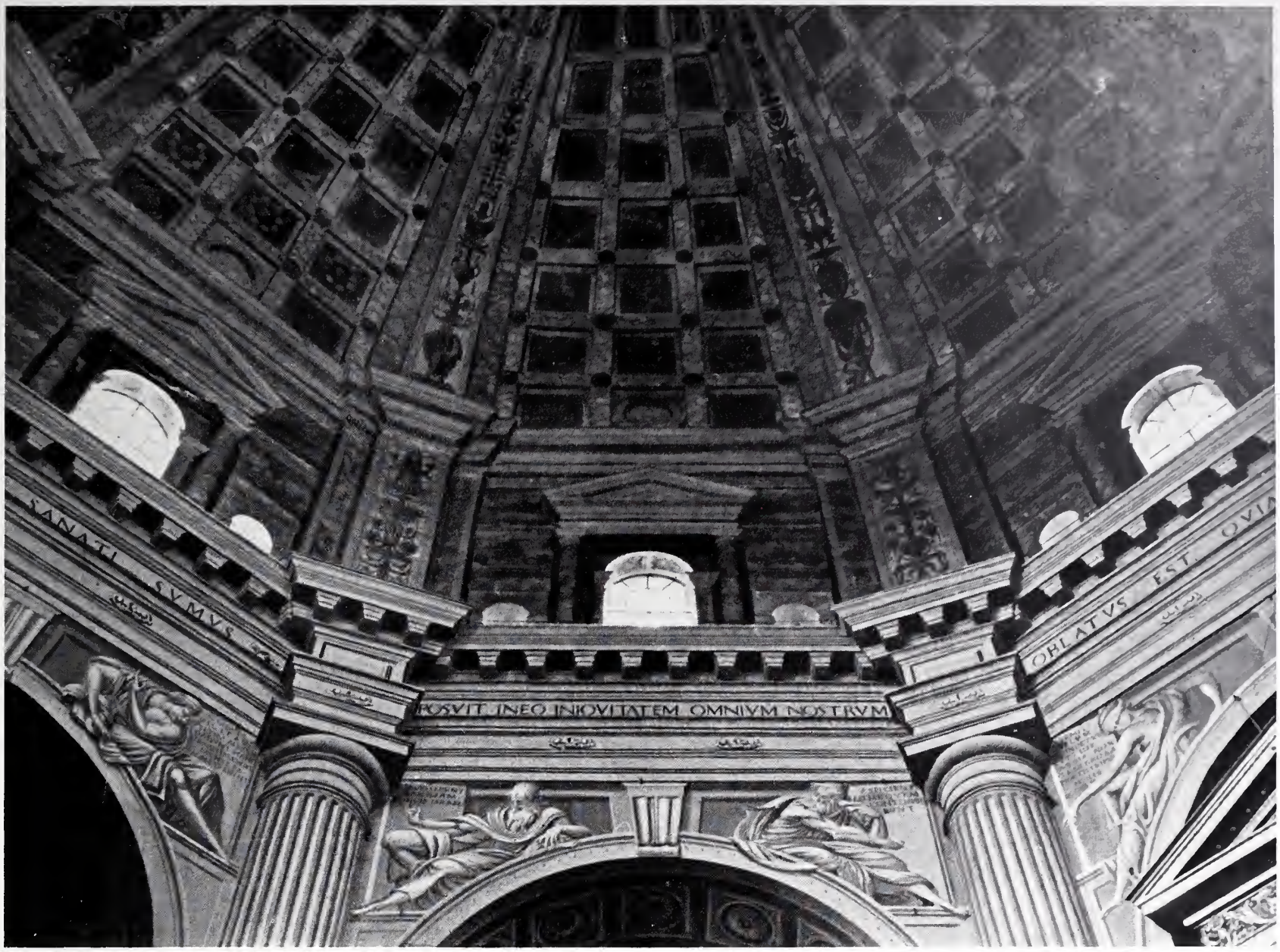
La gara accesa a rivestire con il volto sovrano dell'arte il tempio vastissimo non ha quasi tregua. Si sussegue all'alba del Seicento con le impronte realistiche della generosa produzione di Daniele Crespi, che meglio sa esprimersi in vaste tele, fra le più note di lui, in gara con il decorativismo caldo e manierato di Carlo Urbini; si completa con i dipinti del Salmeggia, del Moncalvo, del Vermiglio, di Federico Bianchi, mentre un poeta della grazia, il Nuvolone, illumina della grande scena della «Incoronazione della Vergine» la calotta dell'abside estrema.

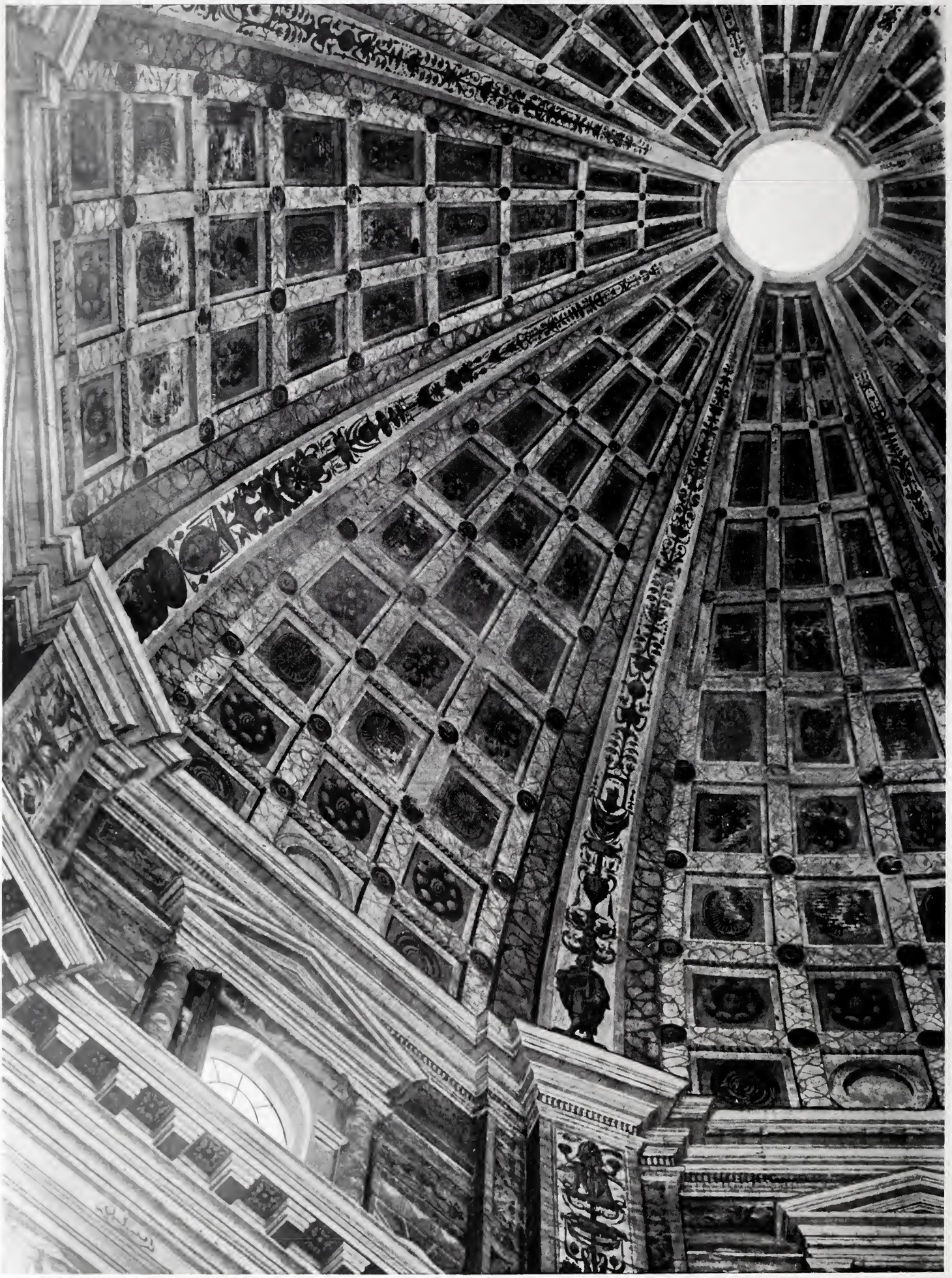
Pure, questa schiera magnifica di opere non soverchia la chiesa di santa Maria della Passione, finalmente ridotta a compimento. In essa trova ancora un respiro solenne il sobrio monumento sepolcrale che per il conte Giulio Strassoldo scolpisce Pompeo Marchesi, e sulla fronte svuotata dalla grande finestra ovale e schiacciata da una cornice tanto lontana da quella imaginata già dal Bassi e poi da Dionigi Campazzo, trovano ricetto i grandi rilievi marmorei settecenteschi, non indegni della grande tradizione plastica lombarda.

Tale è il monumento che le tavole qui in seguito disposte intendono di rappresentare nei suoi più felici aspetti, con il dono di un attimo di bellezza serena.

LE TAVOLE

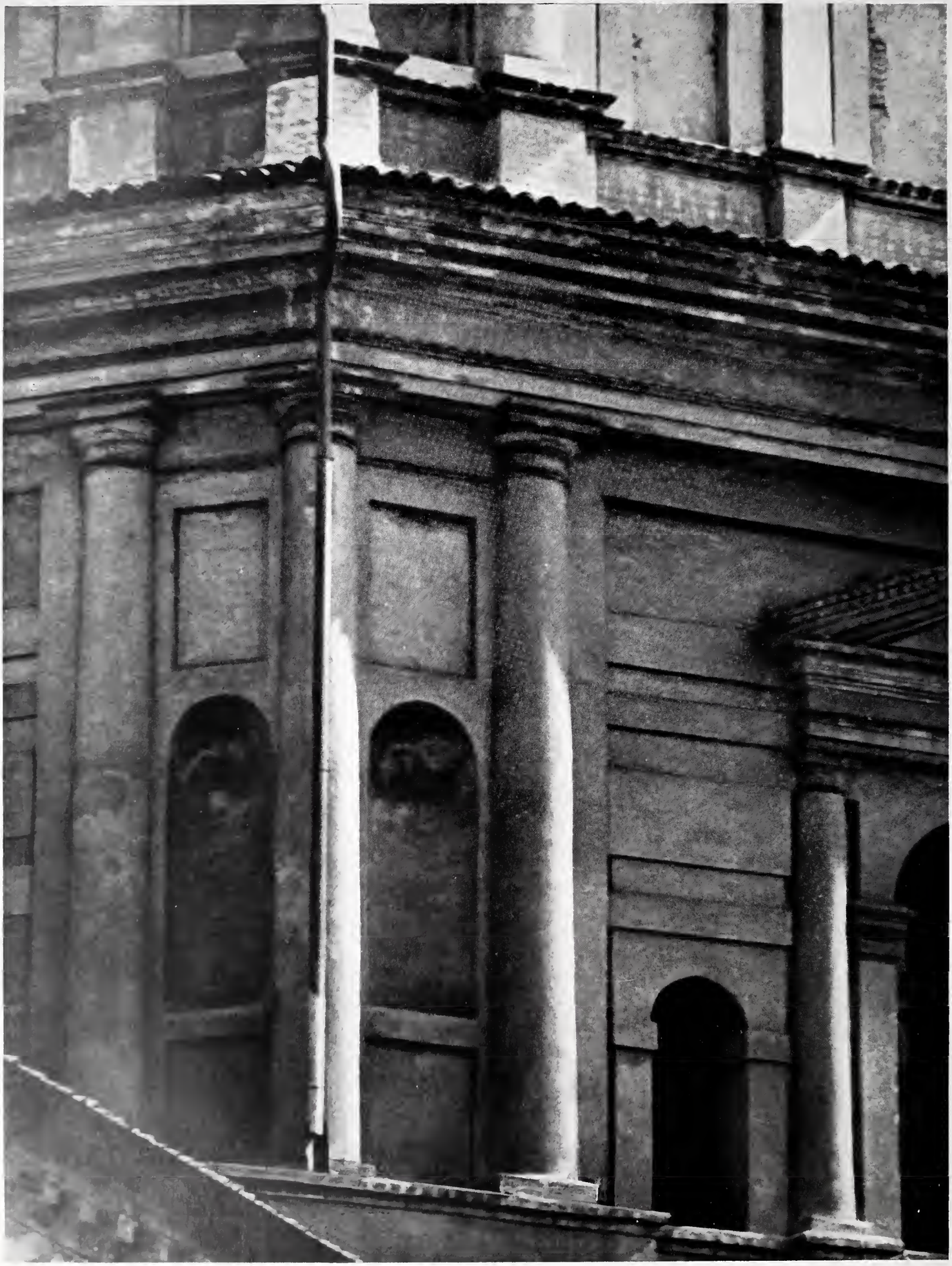


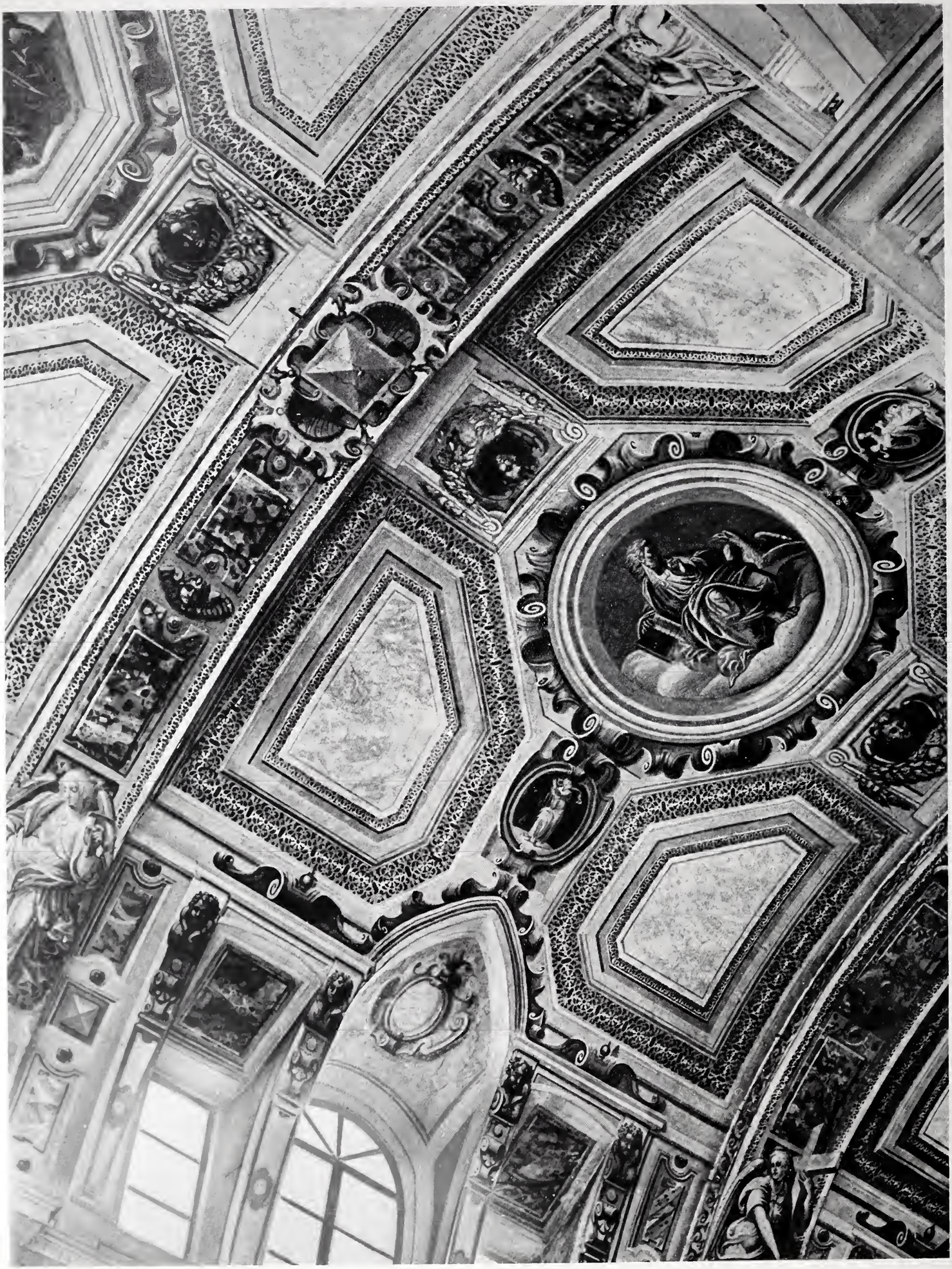

SANATI SVMVS
POSVIT INEQ INIQVITATEM OMNIVM NOSTRVM
OBLATVS EST QVIA

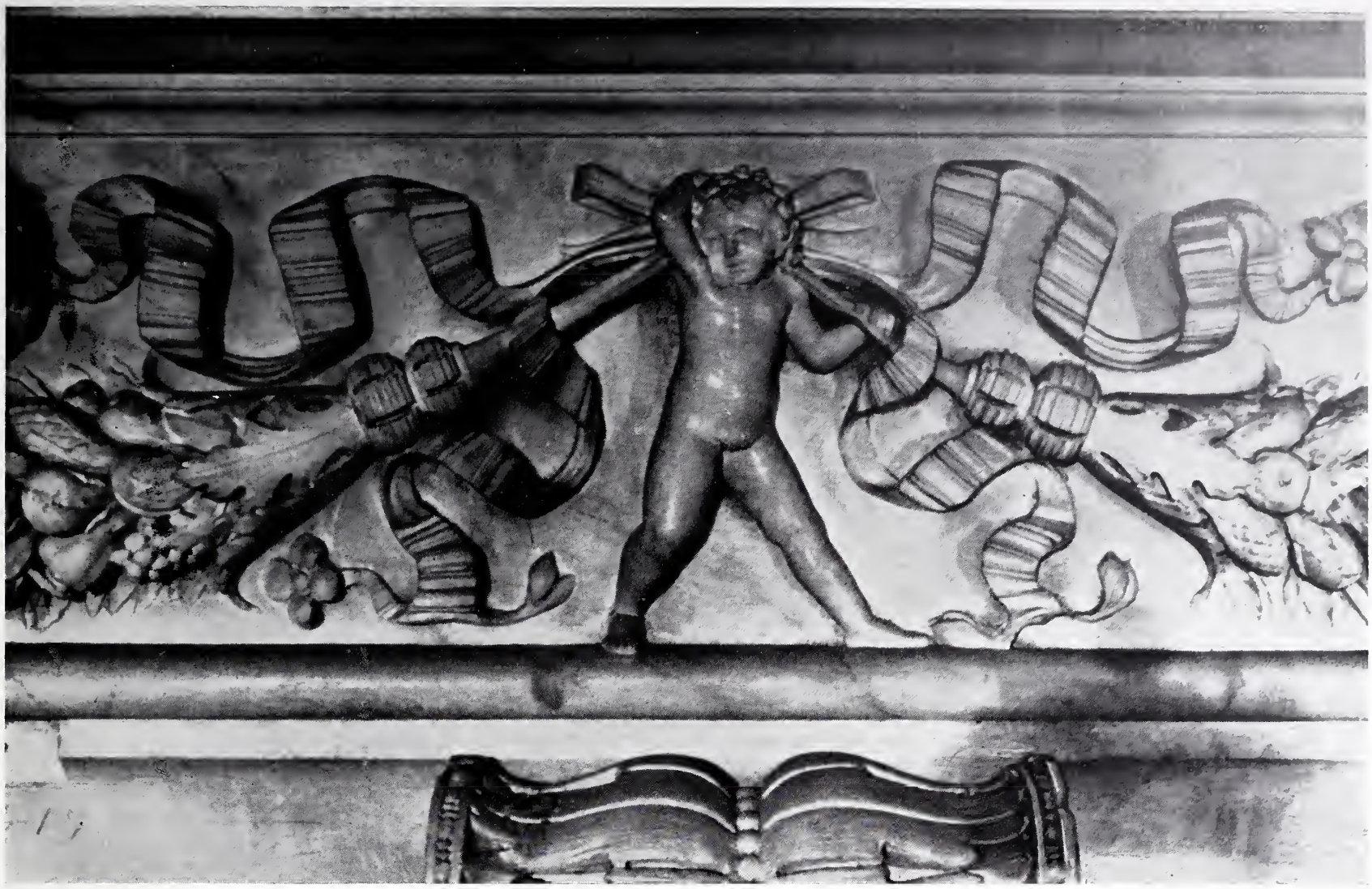


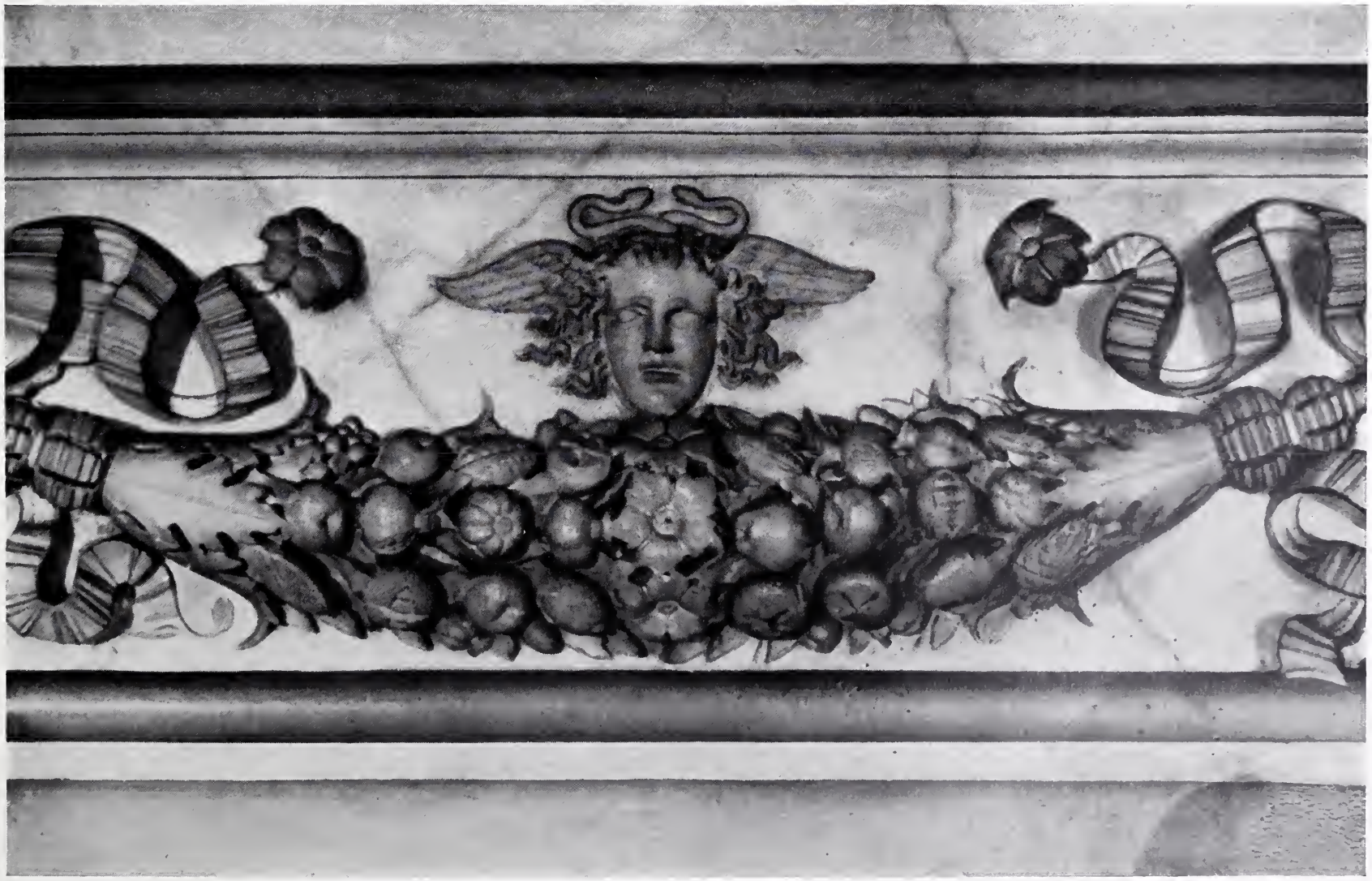
TRÆ SVPER EVM
LIVORE EIVS SANATI SVMVS

DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT





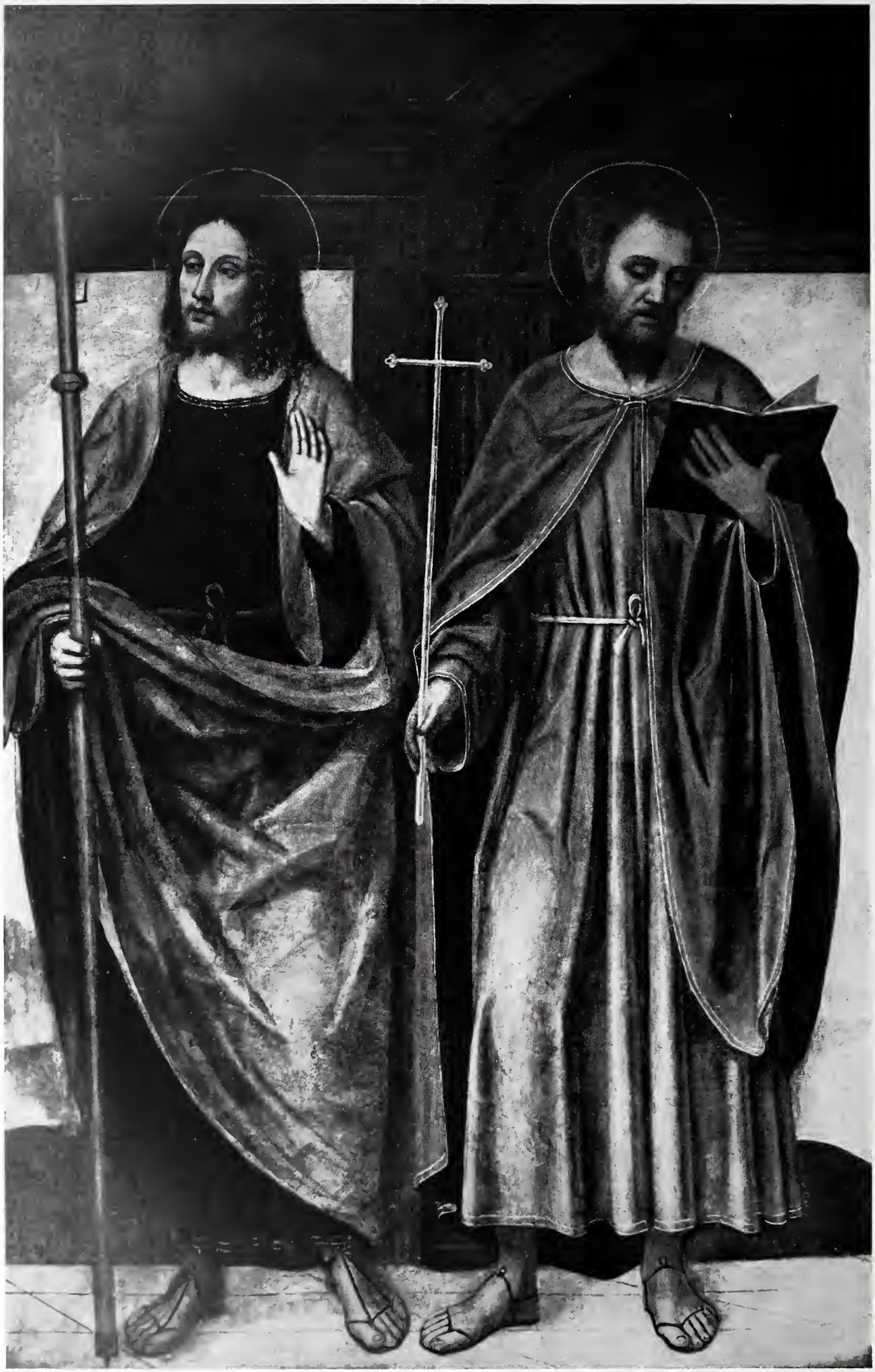


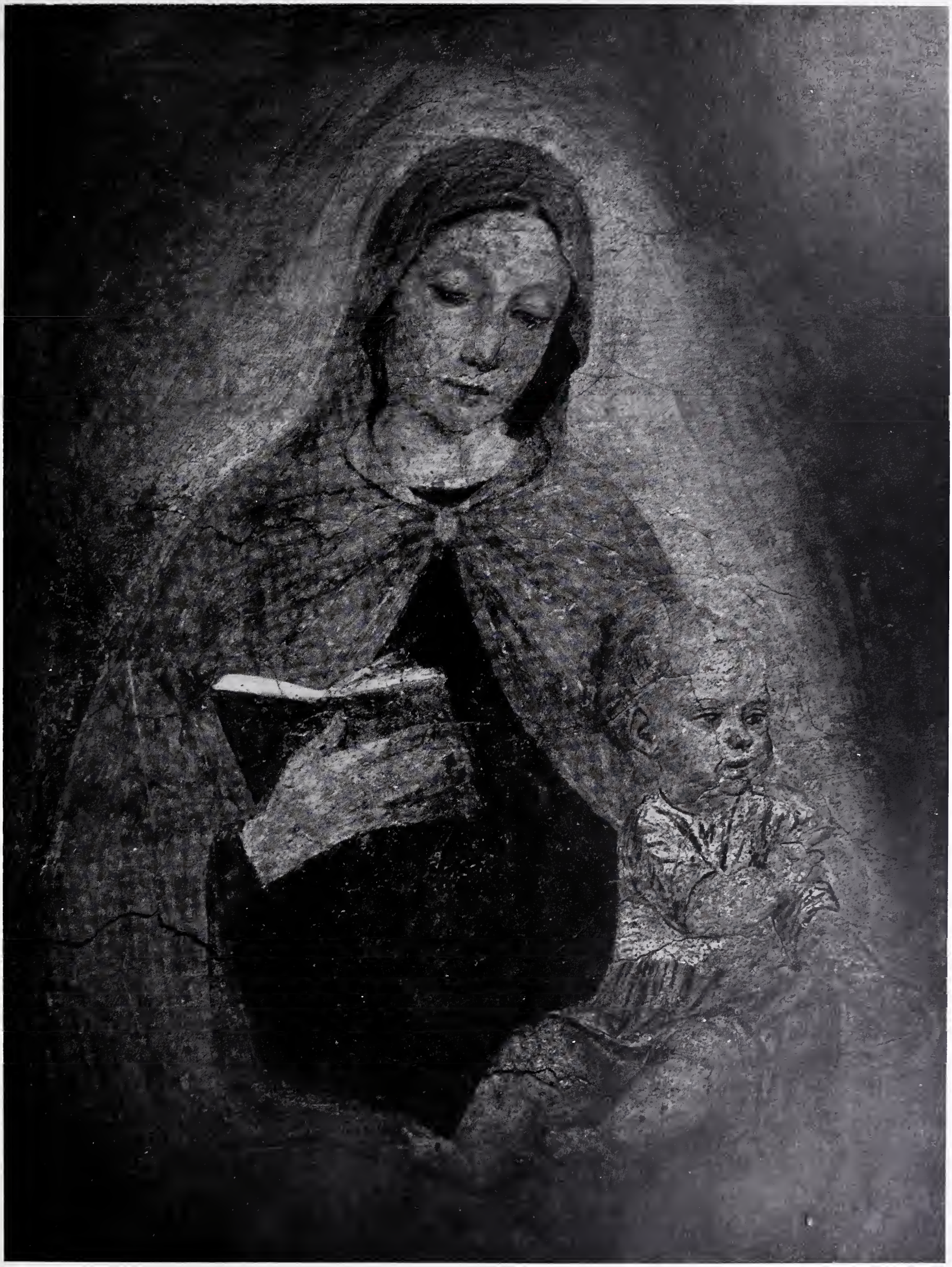


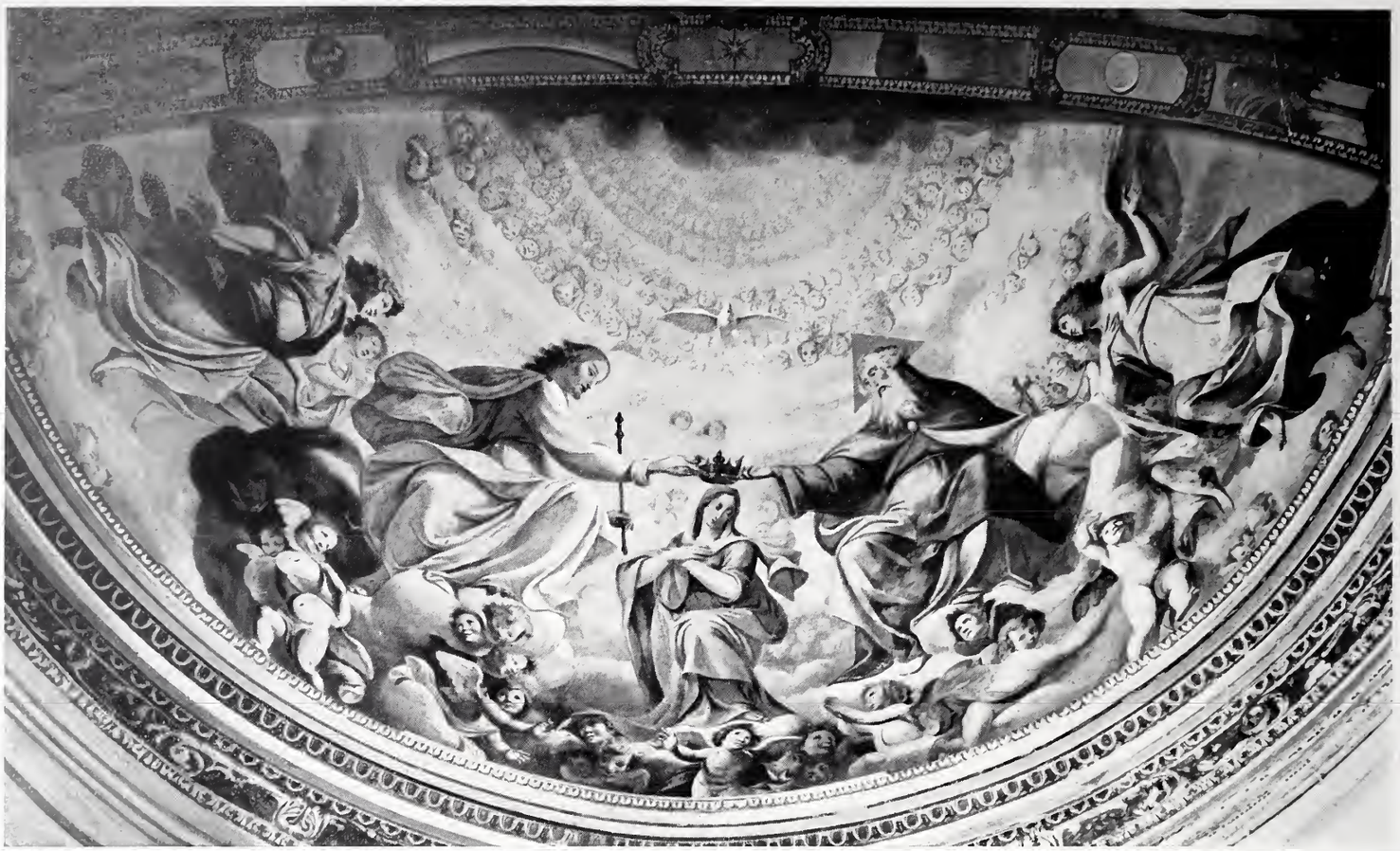
TRIB · PED · AER AR · LB · XII · SVPER · LACR · DD
ANDREAE · FVSINE · OPVS · MCCCCLXXXXV

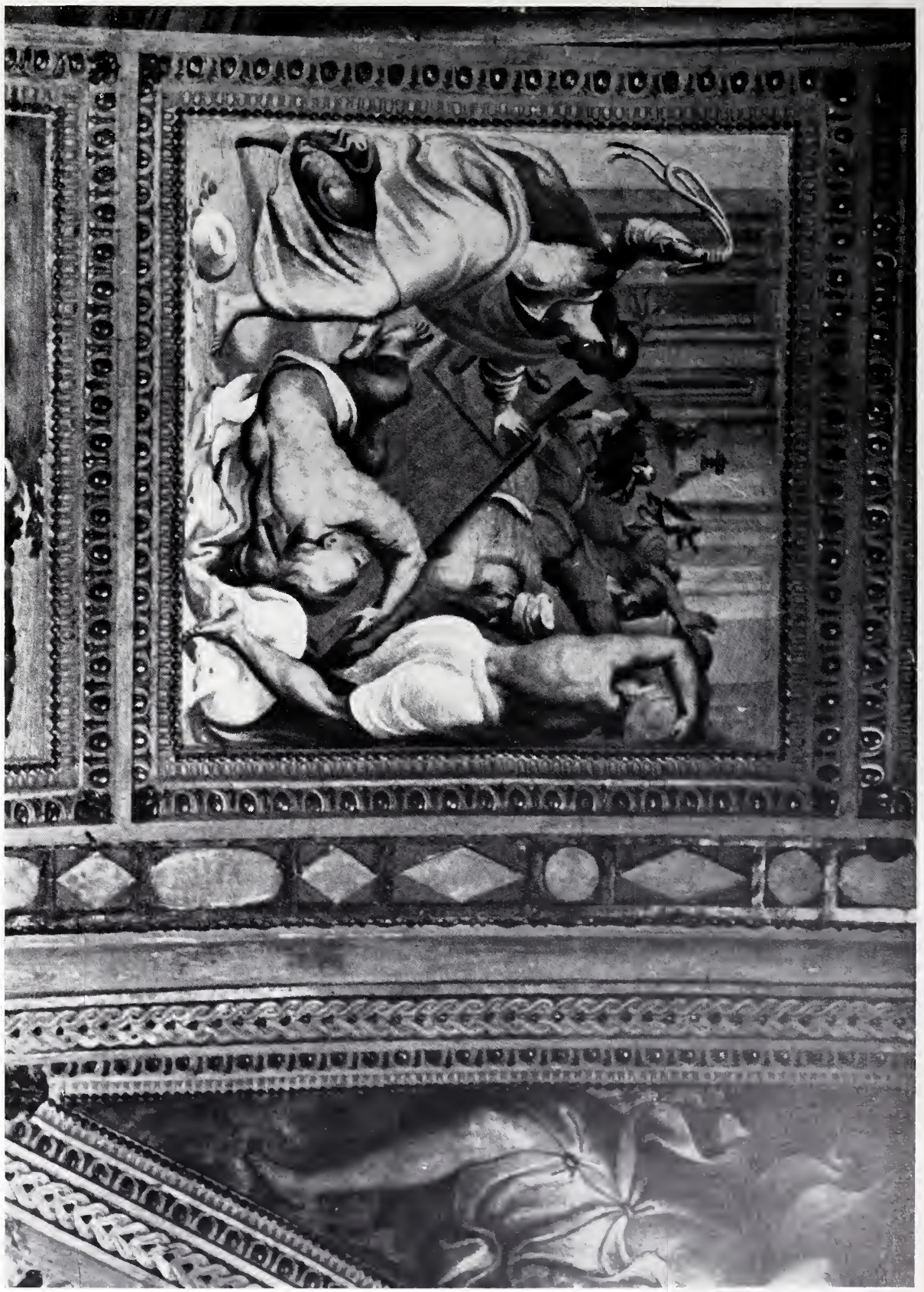
SANCTVS · GELASIVS · PP · I · CANONICVS · REGVLARIS
SANCTVS GREGORIVS · PP · VI · CANONICVS · REGVLARIS

DILIGITE
INVICEM

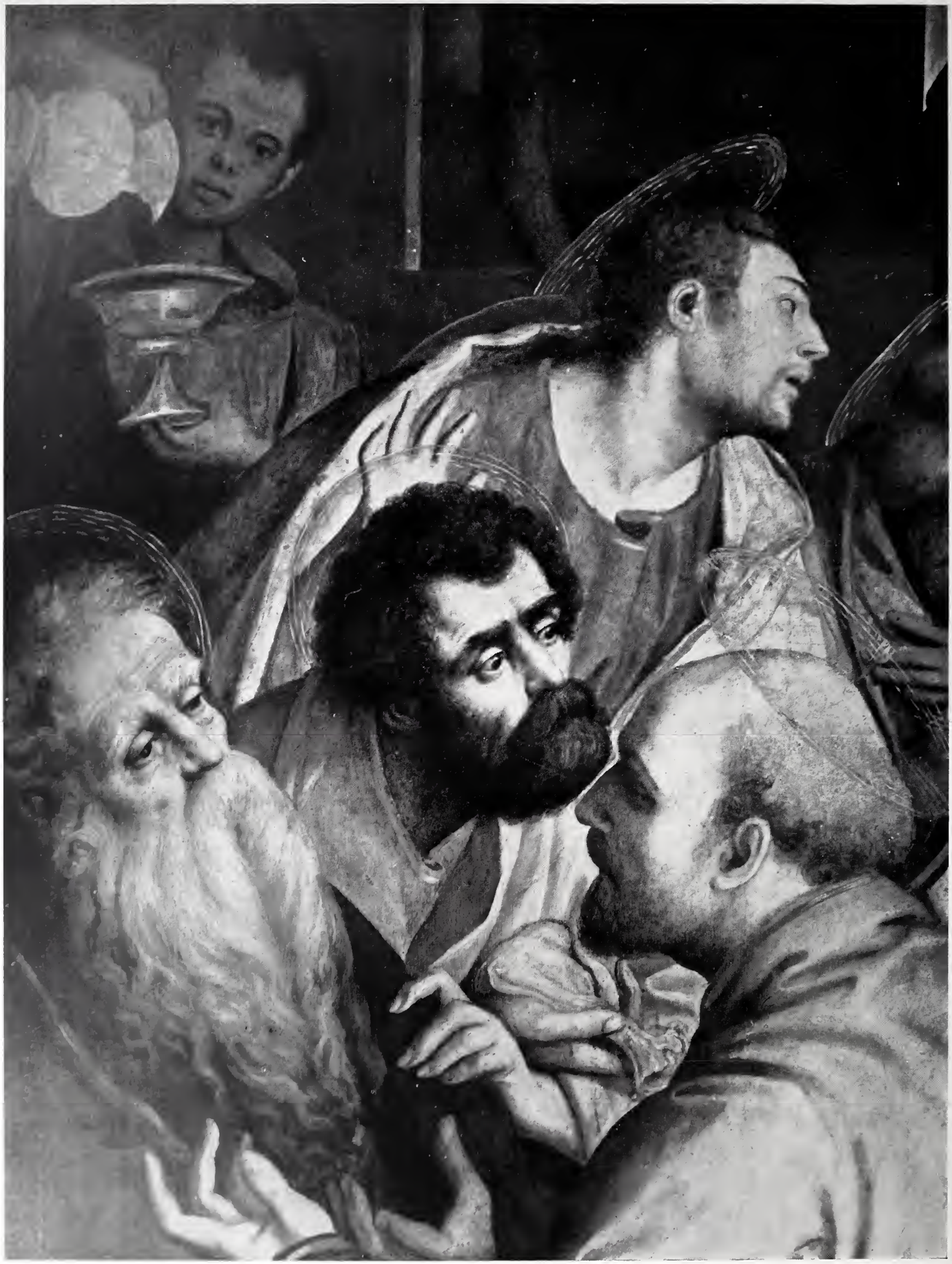


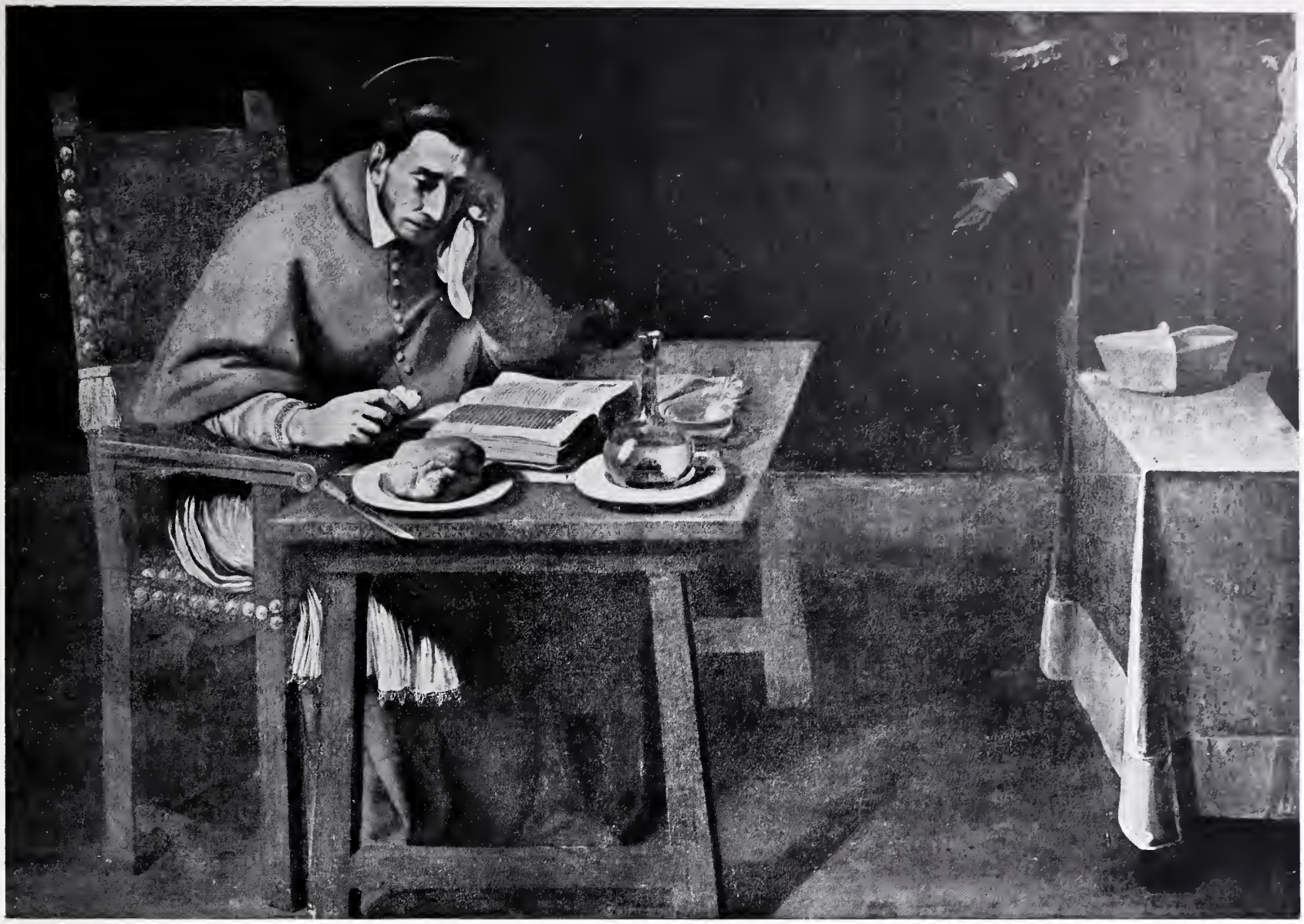






I · N · R · I





INDICE DELLE TAVOLE

Scorcio della fronte del tempio, ultimata nel 1692 Tav. 1
La cupola dal chiostro secentesco del Conservatorio » 2
Veduta complessiva della tribuna triabsidata . . » 3
Allacciamenti di absidi e di esedre sotto la cupola » 4
Ricorsi di cappelle emicicliche sul fianco del tempio » 5
Pietà - rilievo marmoreo settecentesco della facciata del tempio (maniera di A. M. Beretta) . . » 6
La flagellazione - rilievo laterale della facciata . » 7
La deposizione dalla Croce - grande rilievo centrale sopra la porta di ingresso al tempio . . » 8
Scorcio interiore della grandiosa cupola . . . » 9
La pura calotta della cupola vista dall'interno . » 10
Navate ed esedre all'attacco della cupola . . » 11
Scorci di masse poliedriche alla base della cupola » 12
Prospetto interiore delle finestre di base della cupola » 13
Il primo ordine architettonico della cupola . . » 14
Finestre del primo ordine della cupola (esterno) . » 15
Il secondo ordine della cupola, dall'esterno . . » 16
La cornice estrema della cupola ed il lanternino . » 17
Decorazione della nave maggiore (G. Galberio) . » 18
Prospetto interiore della grande nave mediana . » 19
S. Giovanni Evangelista - medaglia a chiaroscuro dipinta sulla volta della nave (G. Galberio) . » 20
S. Ambrogio - altra medaglia sulla stessa volta . » 21
Quattro profeti dipinti ad affresco sulla volta del presbiterio da C. F. Nuvolone detto il Panfilo » 22
L'ampio giro degli stalli corali cinquecenteschi . » 23
Angelo - particolare dell'affresco con l'Incoronazione della Vergine, del Nuvolone . . . » 24
L'Eterno Padre - particolare dello stesso affresco . » 25
Il ricchissimo ciborio dell'altar maggiore (verso) . » 26
Cristo disceso dalla Croce - miniatura su pietra nera, in uno dei cammei dell'altar maggiore, opera giovanile di Giulio Cesare Procaccini . . » 27
Madonna con il Bambino - piccolo rilievo marmoreo immurato nel coro (maniera dei Solari) . » 28
Putto che regge ghirlande e maschera funeraria, particolari dell'arca di Daniele e Francesco Birago scolpita da A. Fusina e Biagio da Vairone » 29
Scorcio laterale dell'urna superiore dei Birago . » 30
Veduta complessiva dell'arca marmorea Birago . » 31
Scorcio dell'urna inferiore della stessa arca . . » 32
Putto che regge l'iscrizione a Daniele Birago . . » 33
Grottesche e rosoni sulla volta della sagrestia . Tav. 34
S. Gelasio e S. Gregorio - nella volta della sagrestia » 35
I pesanti armadi secenteschi della sagrestia . . » 36
Testa del Redentore - particolare (Bergognone) . » 37
S. Pietro e S. Giovanni Evangelista - (Bergognone) » 38
Il Redentore benedicente - tavola (Bergognone) . » 39
S. Bartolomeo con un altro apostolo - (Bergognone) » 40
Testa di apostolo nella tavola precedente . . » 41
Due apostoli - tavole isolate (Bergognone) . . » 42
Testa di apostolo - da una delle tavole precedenti » 43
S. Giacomo Maggiore e S. Filippo - (Bergognone) » 44
Madonna con il Bambino - affresco già esistente sulla scala di accesso al convento (Bergognone) » 45
L'incoronazione della Vergine - grande affresco nella calotta dell'abside maggiore (Nuvolone) . » 46
Le pie donne al Sepolcro - affresco absidale di A. Campi nella cappella della Pietà . . . » 47
La resurrezione di Lazzaro - affresco di A. Campi nella volta della stessa cappella . . . . » 48
I mercanti scacciati dal tempio (A. Campi) . . » 49
Pietà - tavola centrale della grande pala d'altare, opera giovanile di Bernardino Luini . . . » 50
Gruppo di angeli e di santi nella tavola precedente » 51
Il Cristo Eucaristico - scomparto mediano della predella dell'ancona della Pietà (B. Luini?) . . » 52
L'ultima Cena - la grande pala d'altare di Gaudenzio Ferrari e di Giambattista della Cerva . » 53
Gruppo di apostoli nella - Cena - di G. Ferrari . » 54
Testa del Redentore nella - Cena - gaudenziana » 55
Prospettiva oltre la finestra nel fondo della Cena » 56
La portatrice di frutta - particolare della Cena . » 57
La Via Crucis - (Pietro Bacchi da Bagnara?) . . » 58
Il Cristo fra i dottori - (Pier Francesco Sacchi?) . » 59
Apostoli stanti - esterno di uno degli sportelli dell'organo di sinistra, opera di Daniele Crespi . » 60
La lavanda dei piedi - particolare dell'altro sportello esterno dell'organo di sinistra . . . . » 61
Fanciullo - particolare di uno sportello interno del medesimo organo (Daniele Crespi) . . . » 62
Deposizione - particolare di quest'ultimo sportello » 63
La Fede - particolare del dipinto - L'angelo che regge il Cristo deposto - (D. Crespi) . . . » 64
La cena di san Carlo - tela di Daniele Crespi . » 65

LE OPERE DI CONSOLIDAMENTO E DI RESTITUZIONE DELLO STORICO TEMPIO FURONO CONSENTITE DAL GENEROSO CONTRIBUTO DI PARROCCHIANI, FRA I QUALI INTESERO A PRIMEGGIARE PER MECENATISMO ILLUMINATO I CONIUGI GR. UFF. AVV. GIAMBATTISTA COLOMBO E CONTESSA IDA COLOMBO COVI, E DIRETTE CON INTELLETTO D'AMORE DAL NOB. ING. GIUSEPPE BRAMBILLA. IL RESTAURO PITTORICO È OPERA DEL PROF. COSTANTINO ANSELMI, QUELLO ARCHITETTONICO DELL'ING. GIUSEPPE PASQUÉ. A REALIZZARE QUESTO ALBO CONCORSERO IL GR. UFF. LUIGI DELL'ORTO E ALFREDO CERETTI. LE FOTOGRAFIE SONO DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL COMUNE DI MILANO, DI ANDERSON, DI UGO ZUECCA E DELL'ITALFOTO.

FINITO DI STAMPARE IL 15 GIUGNO 1938 - XVI CON I TIPI DELLE OFF. GRAFICHE "ESPERIA" DI MILANO, VIA SEBENICO N. 7. - ZINCHI DE "LA ZINCOGRAFICA"

97-817355

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 6587